GUY-ANN ALBERT

# DE LA DISTANCE ET LA DISPARITION

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département des arts visuels
FACULTÉ D'AMÉNAGEMENT, D'ARCHITECTURE ET DES ARTS VISUELS
UNIVERSITÉ LAVAL

DÉCEMBRE 1999

© Guy-Ann Albert, 1999

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-47161-6

Canada

# RÉSUMÉ

Ce travail de création propose des images corporelles énigmatiques conduisant à une réflexion sur le mouvement de l'origine et de la disparition. À partir d'agrandissements de traces qui permettent d'identifier mon propre corps en entier : empreinte digitale, visage et ADN, je capture des lumières pour révéler d'autres intensités. Ces traces lumineuses sont offertes comme des écrans de réflexion sur l'identité, transformant cette nouvelle subjectivité en une espèce de peau commune. Nous sommes en présence d'images spectrales qui entretiennent un lien étroit entre le corps et le cosmos. Ce contact d'une absence laissée sur le papier nous ramène à la dimension de notre propre finitude. Le travail questionne les frontières de la photographie, de la peinture et de l'infographie plaçant le langage dans une zone d'indétermination. Les images sont incertaines, déroutantes, dans leur identité même. Comme l'Être.

# REMERCIEMENTS

Parce que je sais qu'il n'y a pas d'art sans vertige.
Parce que je sais que mes images acceptent la présence de la perte.
Parce que je sais qu'il n'y a pas d'œuvre sans générosité.
Parce que je sais que l'œuvre n'existe que dans la générosité du regard de l'autre.

Je voudrais remercier tous ces êtres qui m'ont appris la beauté de l'existence, dans toute sa fragilité, ceux qui m'ont aidée à tracer mes chemins artistiques.

Un merci tout spécial à :

RICHARD MILL,
pour l'œil et la sensibilité, pour la présence de l'être tout entier qui vibre et qui motive, pour l'élan de liberté.

JOCELYNE ALLOUCHERIE,
pour la profondeur et l'étendue de la vision, pour l'émotion du vertige partagé, pour les mots et les images qui touchent.

CLAUDE-MAURICE GAGNON,
pour la passion, pour les mots qui s'emploient à repérer la révolte des langages, pour l'art qui secoue l'existence.

LUCIE ARCHAMBAULT,
pour l'art donné à sentir et à respirer, pour le plaisir de l'atelier partagé, pour la beauté de l'enfant retrouvé et le rire.

LILI LOSIER,
pour l'oreille et la main tendue dans le remous de l'émergence, pour l'œil avide de s'illuminer, pour la grandeur du geste.

L'ATELIER D'ESTAMPE SAGAMIE, PIERRE MAYER ET BRIGITTE LEBRETON,
qui ont su me montrer des univers nouveaux et m'aider à jeter les ponts entre l'art, la science et la technologie.

MA FAMILLE,
pour la présence soutenue et la générosité. Il y a derrière les traînées de lumière de l'ADN un secret propre à chacun, mais aussi une histoire que nous portons ensemble. Je leur dédie mes nouvelles images.

# TABLE DES MATIÈRES

PROPOS LIMINAIRE ..... 2

PLANCHES ..... 4

INTRODUCTION : FAIRE DES IMAGES ET ÉCRIRE ..... 13

CHAPITRE I : DESTRUCTION ET SURVIVANCE DE L'IMAGE ..... 16

1.1 LE « FAIRE » DANS LA CRÉATION ..... 23

CHAPITRE II : LA MÉMOIRE ET L'IDÉE DE TRACE ..... 26

CHAPITRE III : « MIXITÉ » ET HYBRIDATION ..... 33

3.1 L'EMPREINTE DIGITALE, LE VISAGE, L'ADN ..... 35

3.2 LA VISION RAPPROCHÉE ..... 39

3.3 LES PERSPECTIVES MULTIPLES ..... 40

3.4 LES TEMPORALITÉS HÉTÉROGÈNES ..... 42

3.5 LES PASSAGES ENTRE LES LANGAGES ..... 44

CHAPITRE IV : IDENTITÉ ET VIRTUALITÉ ..... 47

4.1 CORPS INTIME, CORPS COSMIQUE ..... 54

CHAPITRE V : L'APPARITION ET LA DISPARITION ..... 57

CONCLUSION ..... 62

ÉPILOGUE ..... 63

BIBLIOGRAPHIE ..... 65

# LISTE DES PLANCHES

*LE CORPS S'ÉCHAPPE* ..... 4

*FLOTTEMENT* ..... 5

*BLIND SIDES* ..... 6

*MÉDUSE* ..... 7

*TROU NOIR* ..... 8

SUITE *LES NUITS DE LUMIÈRES* ..... 9

EXPOSITION *LES NUITS DE LUMIÈRES* ..... 12

Mes images sont le miroir de la fragilité du monde.

Tôt ou tard elles disparaîtront, peut-être.

## PROPOS LIMINAIRE

Jour après jour, je rêve que le monde existe.

Au fur et à mesure de mes nuits, je m'imagine tomber. Et disparaître. Je ne sais pas encore si j'aurai la force de mourir. J'ouvre les yeux. Je m'accroche à la lumière. Je ressens la présence de mon corps. L'odeur de la nuit s'insinue dans mes narines. Je touche ma langue mouillée. La salive laissée sur mes doigts me rassure. Je reverrai le jour.

MON ŒUVRE INFUSE LES LUMIÈRES DE LA NUIT.
SUFFIRA-T-ELLE À RÉPÉTER CE RÊVE?

MA VIE EST INSCRITE DANS MES CHROMOSOMES.
JE NE PEUX PAS INVENTER QUE J'EXISTE.
J'EXISTE.

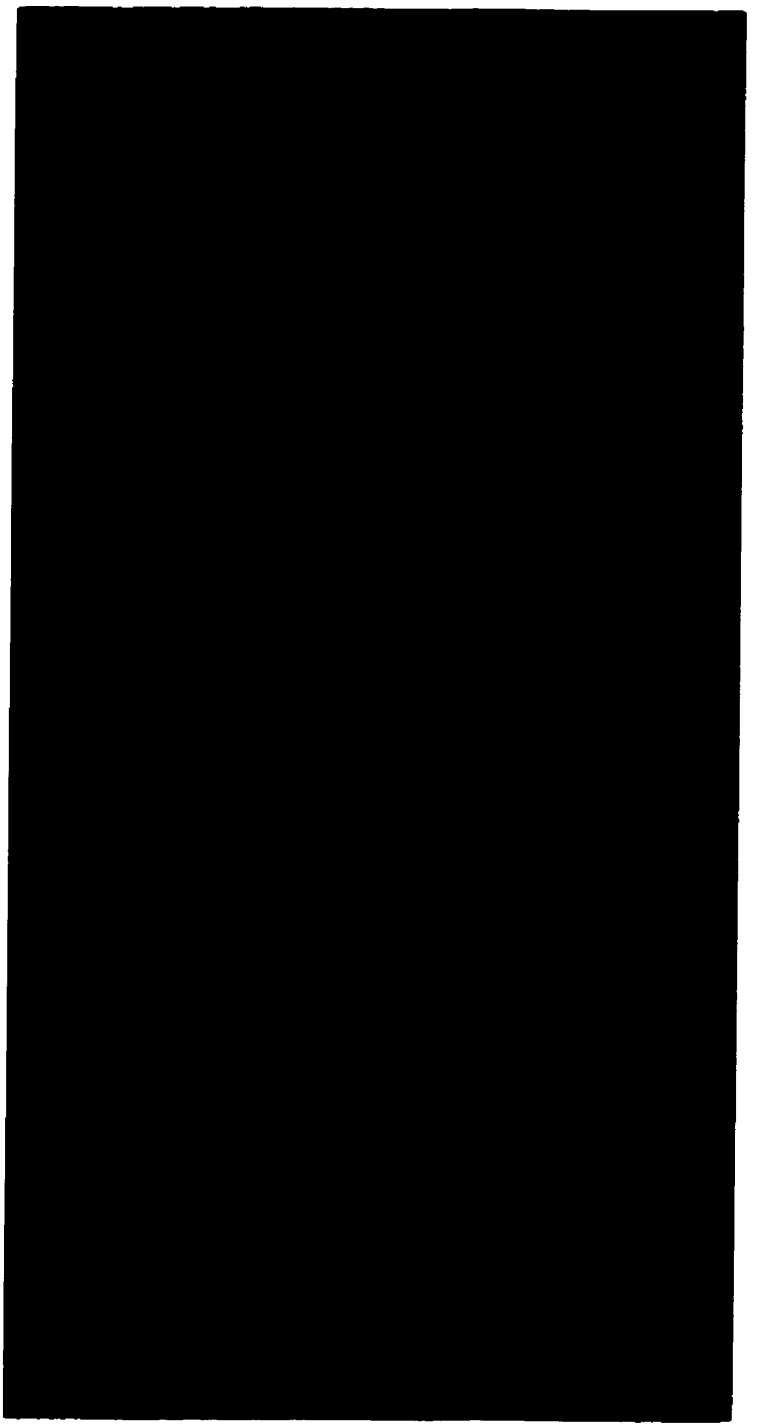
C'EST LE POINT DE DÉPART DE MA CRÉATION.

Dans la structure moléculaire de mes cellules, je plonge, nomade, dans ma mémoire. Comme si l'idée d'apparition et de disparition était inscrite au plus profond de mon corps. Cette chambre noire dans laquelle je me suis installée pour retrouver les traces de l'origine. Et l'idée de trace me ramène à la matière de l'œuvre.

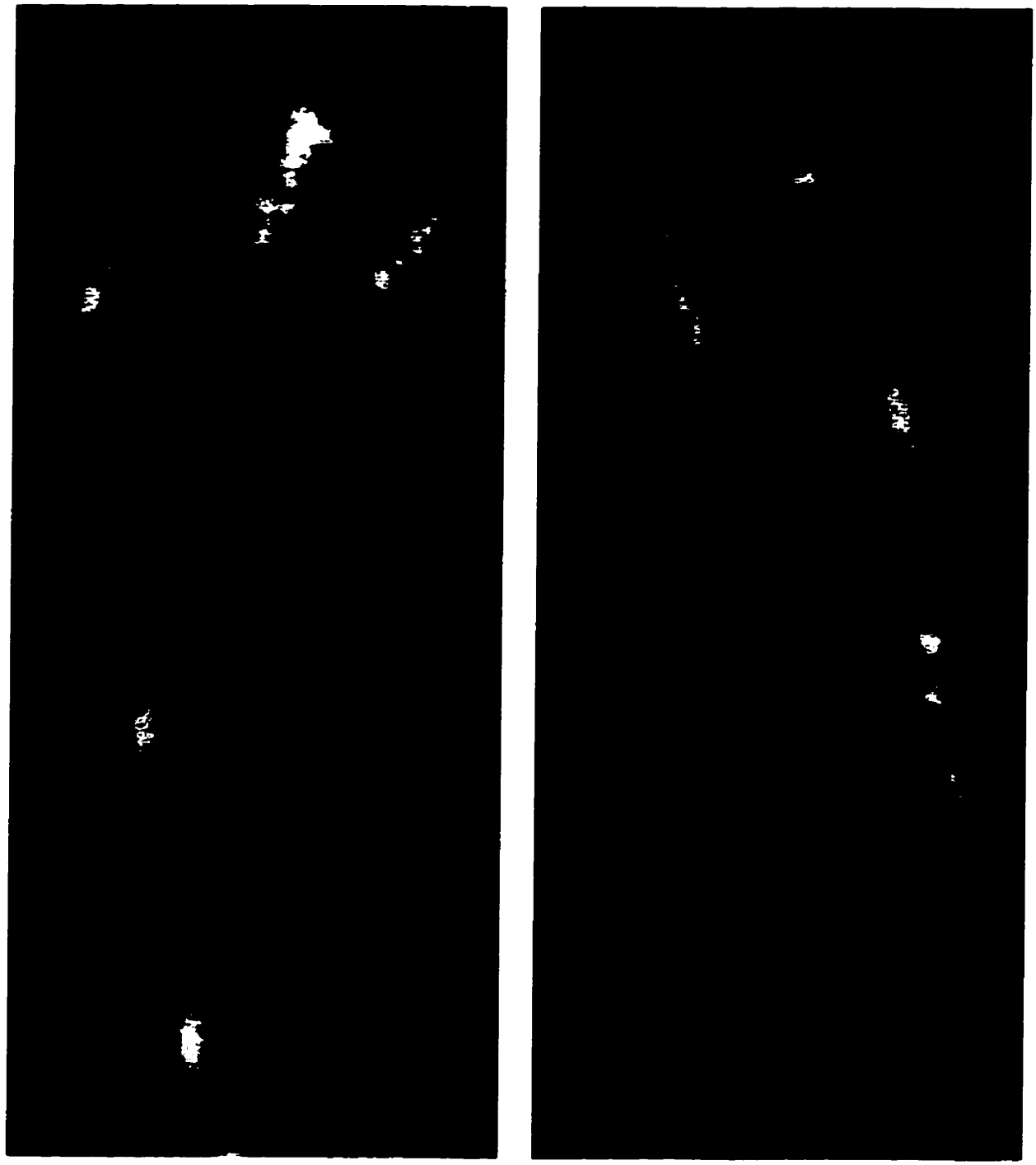
COMME DES FAISCEAUX DE LUMIÈRE IMPERCEPTIBLES.
COMME DES ÉPAISSEURS.

COMME DES JEUX D'INTERSTICES INVERSÉS.
COMME DES LABYRINTHES ÉVANOUIS DANS UNE VISION RAPPROCHÉE.

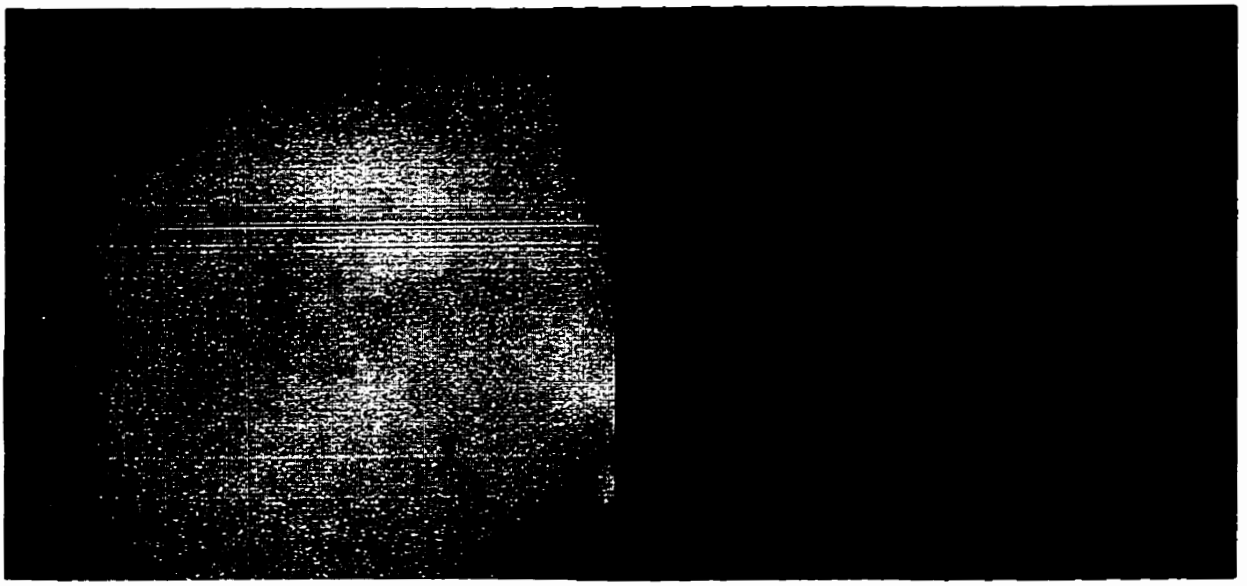
COMME UNE SORTE D'ÉPREUVE DE LA VISIBILITÉ.



*Le corps s'échappe*, 91 cm x 180 cm, 1999



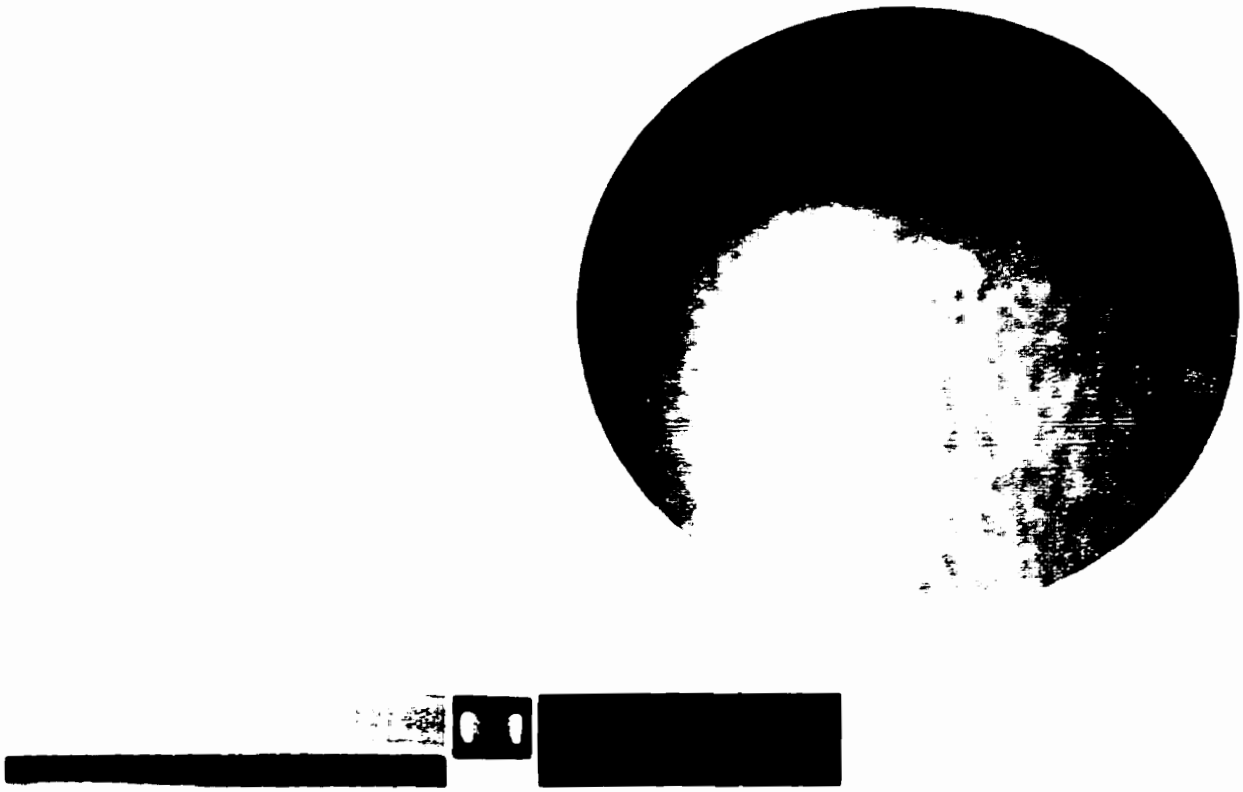
*Flottement*, 180 cm x 210 cm, 1999



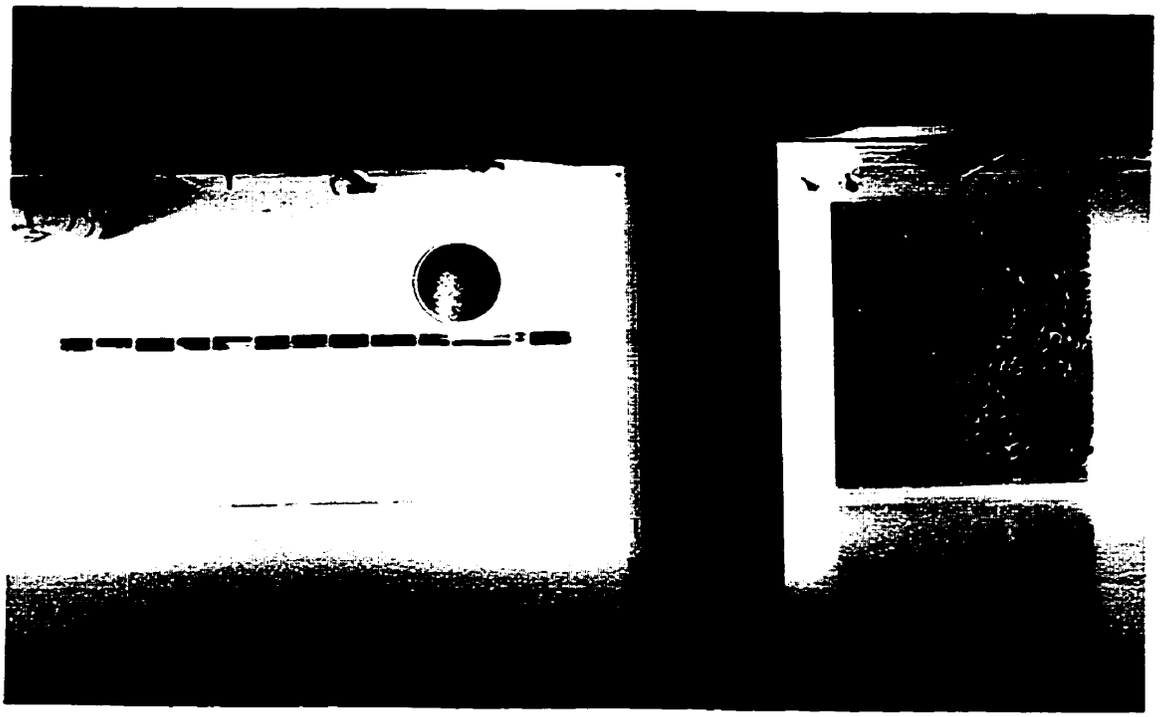
*Blind sides*, 180 cm x 91 cm, 1999

*Méduse*, 60 cm x 204 cm, 1999

*Trou noir*, 295 cm x 91 cm, 1999



*Suite Les nuits de lumières*, 610 cm x 1*0 cm, 1999



Exposition *Les nuits de lumières*, vue partielle, 1999

# INTRODUCTION

# FAIRE DES IMAGES ET ÉCRIRE

# Une distance.

Il faut toujours une distance pour écrire sur son travail. C'est essentiel. Il est difficile de trouver les mots et l'angle qui permettra le passage du visuel à l'écriture. Il y a toujours le doute que cette seconde voix soit sourde à la première. C'est curieux d'être aux prises avec cette sensation qu'à travers toutes les voix mêlées, ce sont les intervalles silencieux qui, finalement, lieront la multiplicité des sens.

Dans le tracé souvent imprécis des mots, je veux donner un complément à l'œuvre. Ajouter une expression autre à son existence. En extirper les sens intérieurs et extérieurs et ne garder que les émotions les plus fortes et les plus fugitives. Mais je sais que tout se passera sous l'éclairage violent de la description. Il y a des mots qui vous bousculent et vous écorchent l'âme. S'il convient de décrire mon parcours artistique, est-ce que je perdrai pied à vouloir tout dire ? Je voudrais lentement digérer les mots à demi obscurs. Tourner autour, quitter les avenues abstraites de mon œuvre et me laisser couler vers le centre. « Le langage nomme le possible ».[1]

Je retiens ici le mot distance. Peut-être est-ce là, dans la distance focale, que je pourrai cerner le corps de l'œuvre. Il arrive qu'on ait besoin de la ressentir comme étrangère pour pouvoir en parler. Mes images sont à la fois proches et toujours lointaines. «Le monde est cela que je perçois, mais

---

[1] Gilles DELEUZE, *L'Épuisé*, 1972, p. 65.

sa proximité absolue, dès qu'on l'examine et l'exprime, devient aussi, inexplicablement, distance irrémédiable.»[2]

**MES IMAGES RESTENT OMNIPRÉSENTES DERRIÈRE MES PAUPIÈRES BAISSÉES. L'ART SE MÉRITE AU PLUS PROFOND DE SOI. VOILÀ SON VRAI LIEU.**

---

[2] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, 1964, p. 23.

# CHAPITRE I

# DESTRUCTION ET SURVIVANCE DE L'IMAGE

Pour tenter d'entrer dans l'énergie de ma création, il me paraît nécessaire de parler, brièvement, de mon trajet artistique et des questions qu'il soulève. Mon attention a été partagée, au cours des dix dernières années, entre la peinture, la sculpture, la photographie et la vidéo. Que ce soit dans le cas d'une peinture sur toile ou sur géofilm, d'une sculpture modelée, d'une installation qui met en relation des objets trouvés et des images photographiques ou, encore, d'une production vidéo, mes travaux témoignent invariablement d'une préoccupation ontologique. Aux prises avec la dualité de l'Être, j'emprunte différents canaux pour créer et soutenir cette tension.

**LE CORPS EST AU CENTRE DE L'OEUVRE.**
**COMMUTATEUR ET TRANSPORTEUR D'IMAGES.**
**LE SENS SE TRAME DANS L'IMMENSE PRÉSENCE DU SILENCE.**

Dans les tableaux et les sculptures des années 1993 et 1994, la morphologie du corps est représentée, en partie ou dans son ensemble. J'explore différents rapports entre la figuration et l'abstraction. Les traces du

corps sont tout aussi explicites que suggérées. C'est là que je commence à explorer l'idée d'empreinte. Je construis des tableaux par couches successives en laissant voir les traces des gestes antérieurs. Une sorte de palimpseste. Je fais aussi des moulages de mes mains et de mes pieds que j'intègre à la composition.

Dans les installations des années 1995 et 1996, je cherche à mettre en relation des objets utilitaires, des matériaux trouvés avec des images du corps qui opèrent de multiples passages (images vidéo photographiées puis photocopiées et transférées sur géofilm). Aussi, le corps de la spectatrice et du spectateur est sollicité comme élément actif à la réception. Par les déplacements du mur au sol, par les inversions dynamiques entre la sculpture et la peinture, par les passages subtils de l'image à l'objet, des contrepoints sont créés pour déstabiliser et laisser une sensation de familiarité et d'étrangeté.

Au cours de cette même période, j'utilise une stratégie similaire en vidéo lorsque j'explore un réseau de relations singulières entre le corps réel qui se déplace dans l'espace et le corps objet (un mannequin). Un corps troué par la lumière, coincé entre la deuxième et la troisième dimension. Il commence à vouloir se dématérialiser.

Au fur et à mesure que mes travaux progressent, un passage semble vouloir s'opérer entre le corps biologique et le corps cosmique. Je pense le corps comme matière.

**MATIÈRE MOBILE VIBRANT DANS LA LUMIÈRE.**
**TRACÉS LIMITES.**
**JE CHERCHE À TOUCHER UNE SUBSTANCE INAPERÇUE.**

Ensuite, dans les années 1996 et 1997, je fais de la peinture. Beaucoup de peinture. Gestuelle et abstraite. De la peinture contact. Touchée directement avec les mains. Pour toucher et me faire toucher. De la peinture sur des grandes toiles. Pour absorber le mouvement de mon corps tout entier. Pour faire corps à corps avec la toile. J'explore l'espace aérien et la dualité de la légèreté et de la lourdeur. Autour de ces caractères sont sollicitées les dialectiques de la fragilité et de la force, du plein et du vide, de la matière et de l'esprit, de l'apparition et de la disparition. Le geste vient reconnaître et accueillir, sur la toile, le pouls d'une présence au monde. La trace du corps emporté, excité, par une volonté d'énoncer l'indicible, l'indicible de l'Être.

**ENTRE LE SOUFFLE ET LE CORPS EXTÉNUÉ.**
**FAIRE DE LA PEINTURE POUR LIBÉRER L'ÉNERGIE.**
**POUR LE TREMBLEMENT DE LA COULEUR DANS LA LUMIÈRE.**
**POUR LAISSER UNE TRACE.**

Ma production récente de 1998 et 1999 se place dans la continuité de mon travail antérieur, tout en opérant un changement important. Elle est marquée par une rupture radicale dans la façon d'aborder l'image.

Je questionne les frontières de la photographie, de la peinture, de la gravure et de l'infographie en les situant dans un champ d'expérimentation ouvert et polyvalent. Plus spécifiquement, je m'intéresse au décloisonnement des langages et à la notion de trace, d'empreinte. Il faut dès le départ préciser que je donne au terme « photographie » une acceptation large, courante aujourd'hui. Je considère la photocopie et le traitement numérique de l'image (infographie) comme faisant partie du *photographique*.

À une époque où les artistes sont centrés sur les questions du corps et de l'identité, je tente de pousser cette exploration jusqu'à l'ADN. Je propose un questionnement lié à la perception du corps en cherchant à toucher la mémoire génétique. Je crée des images polymorphes à partir d'agrandissements gigantesques de traces qui permettent d'identifier mon

propre corps en entier: l'empreinte de mon pouce agrandie plusieurs milliers de fois, des gros plans de la peau de mon visage, ainsi que des photos de mon ADN (acide désoxyribonucléique)[3].

Pour parvenir à mes fins, une collaboration bio-génétique a été nécessaire pour jeter les nouvelles bases de ma recherche visuelle. Un échantillon d'ADN emmagasinant toute l'information génétique a été prélevé dans mon sang, lequel ADN a été isolé dans les cellules puis transféré sur une membrane solide (un gel). Ensuite, un traitement radioactif a permis de localiser des séquences spécifiques de cette matière sur les chromosomes. Sur un premier cliché, ces séquences montrent de longues traînées lumineuses, plus ou moins denses, portant l'information génétique. Un deuxième cliché fait voir les gènes sur les chromosomes. La position des unités, de même que leur luminosité, révèlent les caractères héréditaires.

Je détourne les clichés du domaine scientifique pour constituer le point de départ de mon exploration artistique. Dans ma recherche de création, nulle information génétique n'est donnée. J'exploite la luminosité des traces et leur situation dans l'espace pour créer de nouvelles images. Ainsi, je mets en scène des formes humaines dévertébrées, des paysages virtuels, des espaces cosmiques. L'information génétique se trouve refoulée dans la mémoire de l'image.

---

[3] « Molécule servant de support à l'hérédité, constituée de l'enchaînement de nucléotides et capable d'auto-régulation. Chaque nucléotide est formé d'un sucre, d'un groupement phosphate et d'une des quatre bases, représentées par les lettres A,C, G et T. » *Québec Science*, Volume 37, n° 9, juin 1999, p. 44.

Dans le processus de création, j'utilise les technologies numériques. Les multiples passages de l'empreinte du corps réel à l'image virtuelle nous mènent dans des voies énigmatiques. Les images, de grandes dimensions, sont déroutantes. Elles entretiennent un rapport étroit entre le corps et le cosmos. Le microcosme bascule dans le macrocosme. Nous découvrons l'infiniment grand dans l'infiniment petit. L'instant provisoire d'apparition et de disparition des formes se joue tantôt dans la noirceur, tantôt dans la clarté. Ces représentations flottantes expriment de manière allusive la condition existentielle de l'être humain.

Le résultat final place le langage dans une zone d'indétermination. Une peinture ? Une photographie ? Une infographie ? Aucune certitude sinon la présence de l'image, incertaine, troublante, dans son identité même. Comme l'Être.

UNE IMAGE POUR TRAVERSER D'IMMENSES ÉTENDUES.
POUR TOMBER DE FATIGUE AVANT DE S'ÉPUISER.

UNE IMAGE POUR RASSEMBLER DANS LE PRÉSENT.
TOUT PASSÉ ET TOUT AVENIR D'OÙ VIENNENT LES CHOSES.

UNE IMAGE POUR TENIR LA PROMESSE DE L'ŒUVRE.
POUR DISPARAÎTRE, PEUT-ÊTRE.

L'image apparaît abondante et compacte, elle coule entre les différentes étapes qui l'ont précédée et celles qui suivront, jusqu'à l'épuisement. Elle permet une synthèse esthétique de plusieurs formes d'expression. Dans une conscience attentive, disponible à ce qui se produit sur la surface du papier, je cherche à capturer des portions de sens qui ouvrent sur un espace intérieur. Tout autour circule l'idée de suspension et de flottement entre des états métaphysiques et sensoriels. Dans le décuplement des agrandissements, la référence au corps devient lointaine.

## 1.1 LE « FAIRE »[4] DANS LA CRÉATION

Faire des images ...

en éliminant la qualité picturale de la touche. J'inscris l'activité procédurale au cœur de la création. Cette façon de faire a une certaine affinité avec les travaux du groupe *Supports/Surfaces* des années 1966 à 1974, où le processus est le sujet de la pratique picturale. Pour ce groupe, l'art est un « processus et non un produit, (...) le voyage importe plus que la destination (...) et le tableau (ici l'image autre) devient la conséquence d'une expérience ».[5]

---

[4] La notion du « faire » est associée à la « pensée poïétique » développée par Paul VALÉRY et reprise dans les travaux d'Étienne SOURIAU et de René PASSERON. Pour PASSERON, l'objet spécifique de la poïétique est « le rapport dynamique qui unit l'artiste à son œuvre pendant qu'il est au prise avec elle ». C'est de ce rapport dont je veux parler dans le présent mémoire. René Passeron, « La poïétique », dans Raymond Bellour (et al.), *Recherches poïétiques*, t.1, 1975, p.16.

[5] Marcel ST-PIERRE, propos tenus au *Forum du Symposium international de la nouvelle peinture au Canada de Baie-Saint-Paul*, 1998.

L'espacement des étapes de production dans le temps a quelque chose de singulier. L'attente, les longues heures d'incertitude, les ratés prévisibles et imprévisibles, la tension qui monte. Le processus de création inaugure une image de la distance. Une distance critique. D'une autre façon pourtant, je me sens au plus près de l'image. Je glisse au cœur d'elle. L'œil scrute et assimile. J'apprends une autre sorte d'interaction avec la matière, l'espace, la lumière, la couleur. Je me sens complètement envahie et possédée. La relation est reconduite inlassablement dans ma tête. Elle m'imprègne profondément, me résiste aussi. Elle n'est jamais totalement résolue. Je sais qu'elle n'a rien d'inoffensif. Peut-être est-il illusoire de vouloir injecter du sens sur la scène de mon corps transformé ? Peut-être n'existe-t-elle que pour elle-même, cette image ?

En agrandissant plusieurs centaines de fois les empreintes de mon corps, en faisant des copies de copies et des transferts sur de grandes toiles, en créant de multiples passages de la trace optique du corps réel à l'image virtuelle, j'explore l'idée d'écart par rapport à l'original.

Les fragments agrandis des traces du corps humain et des traces optiques de l'ADN dans la photo s'éloignent rapidement de la figure de départ. La *trace de la trace* nous projette ailleurs. Pleine de fossiles, d'ombres et de lumières. Elle se veut une « fausse copie »[6], c'est-à-dire un « simulacre »[7] chargé de « différence »[8] et de « non-ressemblance »[9] par rapport à l'original. Ainsi, s'érige « un labyrinthe, une galerie des glaces »[10] .

---

6 Rosalind KRAUSS, « Note sur Photographie et Simulacre (extraits) », dans *L'époque, la mode, la morale, la passion*, 1987, p. 609.
7 *Idem.*
8 *Idem.*
9 *Idem.*
10 *Idem.*

Au sens conventionnel, il n'y a plus de photographie. Il y a l'image qui tente d'assimiler sa mémoire et sa perte. Le passage de la photographie à son *devenir-autre* est lisible d'abord dans le procédé de production. L'image est latente. Elle est le résultat d'un travail de transformation ou de distanciation par rapport à l'original.

Apparemment l'image demande une rencontre intellectuelle et émotive. En même temps, elle nous invite aussi à la ressentir sensuellement par sa présence physique et matérielle. Les noirs sont concentrés, pénétrants, tactiles. Les couleurs sont profondes. Sa grande dimension tend à nous absorber physiquement. La tentation de s'y abandonner est là, mais quelque chose nous retient toujours.

# CHAPITRE II

# LA MÉMOIRE ET L'IDÉE DE TRACE

# Faire une empreinte ...

« c'est toujours produire un tissu de *relations matérielles* qui donnent lieu à un objet concret (par exemple une image estampée), mais qui engagent aussi tout un ensemble de *relations abstraites*, mythes, fantasmes, connaissances, etc.».[11]

Dans mon travail, les notions de trace et de mémoire viennent libérer une intention conceptuelle. L'empreinte lumineuse du corps laissée sur le papier veut retracer l'émotion de l'origine et de la perte. Je me débats avec ma propre image que je sais être moi-même et qui me projette hors de moi.

Les empreintes pénètrent avec persistance l'énigme de l'existence humaine. Elles « désorientent la vision. »[12] Par la « collision en elles d'un *là* et d'un *non-là*, d'un *contact* et d'une *absence*. Que l'empreinte soit en ce sens le *contact d'une absence* expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est puissance fantomatique des *revenances*, des *survivances* : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence ».[13] Cette absence est saisie comme une « *puissance de forme* ».[14]

---

11 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 26.
12 *Ibid.*, p. 69.
13 *Ibid.*, p. 33.
14 *Ibid.*, p. 39.

L'idée de faire des images à partir d'empreintes, de s'accrocher à *une présence basée sur l'absence*, invoque un trouble dans l'espace de l'image à réinventer. Un désir de saisir physiquement et optiquement l'essence de la « vie donnée et de la vie perdue ».[15]

J'ai la sensation de retrouver des souvenirs lointains. Extrêmement précieux. Parce que les choses dorment en moi. Dans une mémoire profonde. Les images tracent les chemins de l'origine et de la perte dans une sorte de transparence. Le caractère fragile de la présence bouleverse le regard. Je veux dire au-delà de l'image. Entre désir et souffrance.

> « Un *corps fragment* qui déconstruit sans doute *l'origine référentielle* (la totalité anatomique, la forme humaine) dont il n'est déjà plus issu, mais qui, d'une autre façon – d'une façon dialectique – , s'impose comme une *forme en formation* capable d'être à soi-même sa propre origine, sa propre morphogenèse. L'origine, ici, n'est donc pas *détruite* : elle est décomposée et offerte tout à la fois dans le présent de la forme plastique. Elle n'est certes plus *l'origine-source* (le mythe d'une chose d'avant toute histoire et dont les autres procéderaient), mais *l'origine-tourbillon* symptôme présentement donné, surgissant, monstrueux dès lors qu'il n'est pas né du *tout* préexistant dont il se libère. »[16]

L'empreinte lumineuse du corps sur le papier devient elle-même le passage de l'existence des choses. « Tout est tranquille, et pourtant : ce monde tel que nous le voyons est en train de passer. »[17] Une image gagnée par l'absence et qui interroge le mouvement du temps. « Un retour symétrique de temps fort ou faible superposé au temps vécu du sujet (...) de suspension pure et simple (par accélération), disparition et réapparition

---

15 *Ibid.*, p.39.
16 *Ibid.*, p.99.
17 Paul VIRILIO citant Paul DE TARSE dans *Esthétique de la disparition*, 1989, p. 44.

effective du réel, décollement de la durée ».[18] Je veux libérer les vitesses et les mouvements du temps dans le creux de l'image.

ON RESTE LÀ DEVANT L'IMAGE.
IMMOBILE.

À RATTRAPER LE TEMPS DES CHOSES.
À LIBÉRER LES VITESSES D'UNE PRÉSENCE DISPARUE.
IRREMPLAÇABLE.

UNE LUMIÈRE POUR VOIR.

L'image vient saisir les espaces du réel et de la sensibilité par le « truchement de phénomènes d'accélération et de décélération en tout point identifiables aux intensités d'éclairement ».[19] Elle assimile la mémoire du corps dans une trace lumineuse laissée sur le papier.

L'idée trace est retenue aussi pour questionner la nature du geste artistique. « Le paradigme de l'empreinte, s'il fournit en de nombreux contextes *une matrice de la notion d'image*, devient, dans le contexte *d'une*

---

[18] *Ibid.*, p.26.
[19] *Ibid*, dans le résumé de l'ouvrage.

*histoire de l'art en tant que discipline humaniste*, un véritable *contre-modèle de la notion d'art.* » [20]

Dans mon travail, l'empreinte corporelle devient le support d'un vocabulaire formel à inventer. Le procédé de fabrication de l'image donne lieu à *un work in progress*. La chose représentée n'est plus là, mais cette disparition produit les circonstances d'une image ouverte sur elle-même, capable de générer sa propre existence.

Il me faut, à travers cela, choisir le point de vue. Me rendre sensible aux matériaux physiques et psychiques que procure l'empreinte corporelle. Chercher par intuition. Chercher la nature de quelque chose qui n'existe pas encore. Entrevoir les possibles. Trouver l'espace innommable de l'image à venir. Il me faut décider. Ajuster les gestes au fur et à mesure de l'avancement des travaux. Suivre un « trajet où cet avancement est sans cesse mis en péril et sans cesse conquis par chaque proposition concrète de l'agent instaurateur (...) Tant que l'œuvre est au chantier, l'œuvre est en péril».[21] Il me faut accepter de perdre d'un seul coup l'image inaperçue après plusieurs mois de travail. L'artiste est un coureur de fond.

> « Le *chercheur* court après quelque chose qu'il n'a pas sous la main, qui échappe, qu'il désire (...) *Une sorte de chose en soi obscure, tentante et mystérieuse,* (...) Cette chose que le chercheur ne capturera, ne maîtrisera bien sûr jamais. Autrement cesserait l'essentiel, la recherche même en tant que mouvement. (...) Parfois, dans sa course, il s'arrête, interdit : une *autre chose* tout à coup est apparue sous ses yeux, qu'il n'attendait pas. Non pas la *chose en soi* de sa quête fondamentale, mais une *chose fortuite* , explosive ou bien discrète, une chose inattendue qui se trouvait là, sur le passage. Devant cette chose,

---

[20] Georges DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 65.

[21] Étienne SOURIAU, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », *Bulletin de la Société française de philosophie*, Séance du 25 février 1956, pp. 2-12.

> néanmoins, le chercheur éprouve obscurément qu'il a ... *trouvé quelque chose.* »[22]

Au début ce que je cherchais dans les images génétiques était guidé par une *super-émotion.* Je guettais le signe de quelque chose que je ne connaissais pas encore. Et la chose s'est trouvée là dans une fécondité surprenante. Les empreintes digitales agrandies, les clichés de peau et d'ADN semblaient tracer, après interprétation, les chemins de ma propre origine, mais aussi ceux de l'origine du monde et de sa disparition. Comme si la mémoire individuelle basculait tout à coup dans la mémoire collective.

Une émotion unique et paradoxale qui me confrontait d'abord à la minceur de l'image. La chose était là sous mes yeux, mais pas nécessairement révélée. Je devais en creuser la substance. « Un tâtonnement dialectique de la main qui cherche à voir et de l'œil qui cherche à toucher.»[23]

Les empreintes corporelles sont travaillées et transformées par une série de manipulations complexes (clichés d'ADN, multiples transferts et numérisation d'images). Les décisions visuelles sont prises dans une séquence toujours inattendue de nouvelles solutions plastiques.

Au moment de créer les images, je trouve des pistes d'exploration dans le flou du grain photographique (des spectres), dans les intensités de la trace optique du corps laissée sur la photo (des temporalités), dans la forme du support et dans l'échelle.

---

[22] Georges DIDI-HUBERMAN, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1998, p. 9.
[23] *Ibid.*, p. 34.

La verticalité opère un passage du bas vers le haut, de l'Être à l'univers. L'horizontalité met en scène des *paysages du corps*[24] où les frontières deviennent des condensateurs de temps. Et la sphère, comme point d'arrivée, permet un passage du microcosme au macrocosme, pour percevoir, en un seul instant, tout le *trajet*. L'image se présente à une échelle anthropomorphique dans l'incertitude de la chose qui est là, non représentée, à demi sortie du cadre. Le « punctum »[25] fixe l'attention dans une sorte de « hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir».[26]

---

[24] Je retiens cette idée de « paysage du corps » avancée par Claude-Maurice Gagnon, lors de sa visite de mon exposition *Les nuits de lumières*, en août 1999.

[25] Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980, p. 93.

[26] *Idem.*

# CHAPITRE III

# « MIXITÉ » ET HYBRIDATION

Au fur et à mesure que j'avance,

je découvre que les fragments de ma démarche font partie d'un même corpus, corps composite et mélangé, où des liens se nouent et se serrent, comme dans un rhizome. « N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. (...) Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres.»[27] (...) « C'est un des caractères les plus importants du rhizome d'être toujours à entrées multiples.»[28]

Dans ma recherche, ces multiplicités peuvent être lues à travers différents matériaux physiques et psychiques. D'abord, les choses se présentent à moi par intuition : nulle idéologie, nulle signification, seulement des agencements. Des agencements qui se mettent en connexion avec d'autres agencements dans une trajectoire toujours incertaine. Plus j'avance, plus je me rends compte que mes explorations abritent des tiges souterraines, que les dimensions de mon exploration sont attachées les unes aux autres. C'est de ces dimensions souterraines que je veux parler ici, celles qui me nourrissent et me questionnent. Les choses se présentent par leurs racines.

---

[27] Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux* , 1980, pp. 13-15.
[28] Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Rhizome*, 1976, p. 23.

## 3.1 L'EMPREINTE DIGITALE, LE VISAGE, L'ADN

Une simple impression ...

du corps sur la surface d'un papier permet d'identifier quelqu'un. La trace laissée par les doigts, le dessin dû aux crêtes séparant les sillons, m'a permis d'explorer un vaste champ d'expérimentation sur l'identité du corps.

**IMAGES OBSCURES PRENANT NAISSANCE EN MOI ET HORS DE MOI.**
**LAISSANT SUSPENDRE QUELQUE CHOSE DE L'ORDRE DU RÊVE.**

Écriture individuelle, si l'on veut, trace permanente, minuscule, qui cherche à définir le corps entier. À l'intérieur des stries agrandies de l'empreinte, je découvre des formes énigmatiques. Dans *Le corps s'échappe* (p. 4) et *Flottement* (p. 5), les formes naissent et s'évanouissent dans une espèce d'irradiation de substance. Les frontières sont mobiles. Le noir avance et recule. Les images ressemblent à des traces organiques, des formes humaines dévertébrées, libérées de leur pesanteur.

L'identité est aussi le visage.

> « Le visage est un mode irréductible selon lequel l'être peut se présenter dans son identité. »[29] (...) « Le visage s'exprime dans le sensible ; mais déjà impuissance, parce que le visage déchire le sensible (...) Se manifester comme visage, c'est *s'imposer* par-delà la forme (...) se présenter d'une façon, irréductible à la manifestation. »[30] (...) « Le visage (...) est inviolable ; ces yeux absolument sans protection, partie la plus nue du corps humain, offrent cependant une résistance absolue à la possession, résistance absolue où s'inscrit la tentation du meurtre.»[31]

Le visage est une partie du soi offerte à la vision. Il nous montre nous-même dans toute cette ouverture, mais aussi dans cette déconcertante fermeture. Il reste toujours une énigme.

Dans certaines de mes œuvres, le visage insinué tend à révéler un lien avec l'inconscient. Il reste là, dans les replis de la peau, dans toute sa sensibilité et sa fragilité. La peau fait écho à un magma d'émotions, de souvenirs, de blessures. L'autoportrait intitulé *Blind sides* (p. 6) montre un visage et une forme de crâne enfouie dans une tache rouge foncé. Les yeux sont fermés, retournés vers l'intérieur, dans les espaces tus du désir et de la souffrance. L'image est reléguée au fond du portrait.

---

29 Emmanuel LÉVINAS, *Difficile liberté*, 1976, p. 22.
30 Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, 1971, pp. 216-218
31 Emmanuel LÉVINAS, *Difficile liberté*, 1976, p. 22.

**DÉSIR MIS EN SCÈNE.**
**THÉÂTRE D'UNE HISTOIRE À RACONTER.**
**BOUCHE CHERCHANT SON SOUFFLE AUX LISIÈRES DE L'IMAGE.**
**PEAU FAISANT ÉCHO À LA PELLICULE PHOTOGRAPHIQUE.**

Et mon exploration du microcosme cutané me pousse plus loin. Au sein de ces gros plans de détails anatomiques : les paupières, la bouche, les lèvres, la peau, au sein de *ces écrans de réflexion sur l'identité* se trame une autre aventure. Je veux retracer ma mémoire génétique et en faire une matière plastique. Me révéler à moi-même, inconnue, cherchant à me reconnaître.

Le corps est confié à la mémoire des cellules. Notre ADN, c'est notre carte d'identité pour toujours, notre patrimoine génétique. Derrière les traînées de lumières de l'ADN, il y a un secret qui m'est propre et que je ne saurai jamais (je ne veux pas savoir). Je capture ces lumières pour créer, pour révéler d'autres intensités. D'une nuit à l'autre, je veux franchir les abîmes du rêve. Je cherche l'instant provisoire d'apparition de la forme et de son effacement. Dans le processus de création, la peau et la mémoire se fusionnent par transparence. Elles deviennent surface de projection.

**CORPS CONFIÉ À LA MÉMOIRE DES CELLULES.**
**CORPS RUINANT LA PRÉSENCE DE SON ENVELOPPE.**
**TROU DE MÉMOIRE.**
**TROU NOIR.**

La peau est sensible au passage de la lumière. Je me demande comment les aveugles voient leur corps, les yeux fermés en eux. L'image retient la sensibilité dans le dépôt de la mémoire. Elle reste suspendue à la question du regard.

Dans ma trajectoire, l'image se développe en plusieurs étapes. Elle se révèle par agrandissement, par de multiples passages de l'empreinte du corps réel à l'image virtuelle. Dans le processus d'agrandissement, l'empreinte digitale s'épaissit, les lisières de la peau ouvrent un passage sur « l'être du corps »[32] et l'ADN se transforme en zone touchable.

---

[32] Laurence LOUPPE, « Lisières, peau, nudité », *Revue Artpress. Danse : la peau et les autres lisières*, n° 232, février 98, p.57.

## 3.2 LA VISION RAPPROCHÉE

Le corps poursuit toutes mes œuvres.

Il est présenté dans tous ses états. L'emploi de gros plans des détails du corps humain, en rapport avec la grande dimension des images, a un effet révélateur. Je donne à voir des choses inaperçues ou invisibles à plus petite échelle.

Dans cette spatialité de rapprochement, je transforme cette nouvelle subjectivité en une sorte de « peau commune, (...) ré-organisant le monde autour des limites du corps. (...) Je « déterritiorialise l'espace corporel».[33]

C'est dans la nuit même, dans la chambre noire de mon corps, que je cherche à révéler des images insoupçonnables. Je donne à voir simultanément plusieurs échelles du corps, moléculaire et cosmique. Le procédé d'agrandissement des détails conduit le corps hors de lui-même. Le gros plan « met à distance dans la proximité ». [34] Une projection de soi vers l'autre.

> « Ces agrandissements, ces grossissements, généralement destinés à mieux voir ou qui suppléent à une faiblesse de la vue, rétrécissent jusqu'au trouble du regard

---

[33] *Ibid.*, pp. 58-59.

[34] Gilles GODMER, *Catalogue d'exposition de Geneviève Cadieux au Musée d'art contemporain de Montréal*, 1993, p.13.

> qu'on y porte. Ce moment où nous sommes devenus comme aveugles, ramenés à nous-mêmes, c'est paradoxalement celui où l'œuvre s'ouvre et donne accès à sa dimension.»[35] (...) « Le gros plan serait comme une photographie, une image étrange et ambiguë fusionnant l'absence et la présence, la vie et la mort ; le gros plan serait ce pont au delà duquel les fantômes viennent à notre rencontre. »[36]

## 3.3 LES PERSPECTIVES MULTIPLES

Le corps assimile et retient différentes existences.

Biologique. Émotive. Intellectuelle. De la respiration au dernier souffle, il vibre dans tous les sens. Entre l'Être et le néant. Mes images explorent la potentialité des passages entre les différentes existences et s'adressent à l'émotion, à la sensibilité et à l'intelligence confondues. Elles semblent venir d'un ailleurs inconnu, d'un souffle qui émerge. Dans l'image *Méduse* (p. 7), c'est la respiration qui ressort comme souffle de vie. La peau du visage est confiée à la mémoire génétique. La peau et la bouche, étirées dans la lumière, se superposent aux fragments d'ADN. Dans *Trou noir* (p. 8), la proximité irradiante des gènes sur les chromosomes et la fusion intime de la peau avec l'ADN semblent vouloir parvenir au corps cosmique.

---

[35] *Ibid.*, p.18.

[36] Marc-Emmanuel MÉLON cité par Gilles GODMER dans le *Catalogue d'exposition de Geneviève Cadieux.*, 1993, p.18.

Dans le processus de l'œuvre à faire, j'explore la relation de l'Être humain à l'univers à travers des perspectives multiples. Je travaille à la fois sur des flux matériels, scientifiques, psychologiques, culturels, historiques.

Je concentre mon attention, ici, sur une dimension particulière des images. «L'univers est structuré comme un fractal, c'est-à-dire qu'il présente des structures cohérentes quoique d'aspects différents quelle que soit l'échelle - et que, donc, on peut zoomer à l'infini sur n'importe quelle partie.»[37] On ne peut pas dire que mes images soient telles à proprement parler. Je ne *zoome* pas sur n'importe quelle partie du corps, au contraire j'apporte un soin méticuleux dans le choix des fragments que j'agrandis. Mais cette idée d'espace-temps-fractal reste là, suspendue autour des images. À l'échelle moléculaire, on peut voir ce qui constitue la base universelle, le génome humain. La biogénétique me donne à voir une réalité invisible à l'œil que je transforme.

Et, de l'idée de fractal, je glisse dans un espace conceptuel. « Il existe pour chacun de nous un atlas de l'espace conceptuel - un peu comme, lorsque nous fermons les yeux après avoir regardé la lumière, des myriades de fragments lumineux demeurent sous nos paupières - et élargir cet atlas pour parvenir à une lecture du monde à la fois plus personnelle et plus ouverte. »[38]

---

[37] Jake PARIS, *Actes ISEA Proceedings. World Utopian Process W.U.P. Étique de la création*, 1995, p. 8.

[38] *Ibid.* p.7.

## 3.4 LES TEMPORALITÉS HÉTÉROGÈNES

Dans la dans la rivière des enchaînements,

dans la « tierce place »[39], le corps franchit toutes les temporalités. On devient sensible à de très petites unités de temps. Aussitôt après, le temps passe comme une comète. Et puis, l'instant total, absolu, qui assimile les mouvements du temps. Et encore, une cessation. Nous revenons au mouvement des aiguilles d'une horloge. Il arrive qu'on perçoive différents moments du temps dans un même instant, comme sous l'effet d'une démultiplication. « Image dans laquelle passé et présent se dévoilent, se transforment, se critiquent mutuellement pour former quelque chose que Benjamin nommait *une constellation, une configuration dialectique de temps hétérogènes.*»[40]

Ces enchaînements de temps hétérogènes sont comprimés dans mes images hybrides. La forme qu'elles supportent s'abandonne à cette ligne si mince qui sépare le plus lent du plus rapide dans le regard. « Vivre est errer seul vivant au fond d'un instant sans bornes, où la lumière ne varie pas.»[41]

---

39 Michel SERRES, *Le Tiers-Instruit*, 1991.
40 Walter BENJAMIN cité par Georges DIDI-HUBERMAN dans *L'empreinte*, p.17.
41 Ludovic JANVIER, *Beckett par lui-même (Malone meurt)*, 1969, p.90.

## SENSIBILITÉS PAR VITESSE.
## ŒIL CHERCHANT UN LIEU CENTRAL.

« La sensibilité hante un lieu central et périphérique : en forme d'étoile. (...) Toute évolution et tout apprentissage exigent le passage par la tierce place. De sorte que la connaissance, pensée ou invention, ne cesse de passer de tierce en tierce place, s'expose donc toujours, ou que celui qui connaît, pense ou invente devient vite un tiers passant. Ni posé ni opposé, sans cesse exposé. Peu en équilibre, rarement aussi en déséquilibre, toujours en écart au lieu, errant sans habitat fixe.»[42]

[42] Michel SERRES, *op. cit.*, 1991, pp. 30-34.

## 3.5 LES PASSAGES ENTRE LES LANGAGES

Mes images questionnent les frontières ...

de la photographie, de la peinture et de l'infographie. J'essaie d'élargir les concepts de ces médiums en refusant leurs conventions historiques et leur spécificité. Je veux déconstruire les langages.

**ME DONNER DE PRÉCIEUSES ET FRAGILES LIBERTÉS.**
**DIRE QUE J'EXISTE.**

Les limites du corps soulignent le passage des frontières entre les langages. J'aborde la notion de portrait comme représentation de soi, là où la ressemblance est mise à l'épreuve. Mes images sont une mise en abîme. J'interroge les notions de modèle et de représentation. J'utilise la peinture et la photographie comme éléments culturels pour situer le rapport d'ambiguïté entre les images et la réalité. Les conditions sémiologiques propres à la photographie sont affirmées à partir des conditions produites par la reproduction mécanique des images, mais également niées dans la mesure

où l'image ne permet pas de faire d'associations à son référent, à ce qu'elle représente. Le point de vue photographique bascule. Je l'aborde par le biais des écarts. Le portrait ruine la présence du sujet.

Dans la suite de 1998, *Distance-Disparition* n°4 (p. 12), les empreintes digitales sont transférées sur de grandes toiles. Nous sommes en présence d'une noirceur contrastant avec la lumière immanente de la toile brute aux endroits où la pellicule plastique transparente laisse passer sa couleur beige. Cela crée un effet de lumière radieuse qui n'est pas sans rappeler les paysagistes luministes du XIXe siècle. En même temps, ces images font référence à la *planéité* de la peinture moderniste. La rencontre des noirs obscurs ramenés à la surface de l'image et de cette lumière profonde accentue le chaos du mystère. La clarté est lointaine alors que les noirs tendent à un rapprochement. Cela provoque une tension de surface.

Nous devons accorder aussi une importance à la trame laissée par le photocopieur. Nous savons qu'il s'agit d'un cliché obtenu par une machine, mais le point de vue photographique bascule aussitôt. L'image, après transformation, parvient à une sorte de structure picturale abstraite. Aussi la marque de l'appareil se confond avec le tracé de la pellicule plastique et de la toile pour renforcer la synthèse de la photographie et de la peinture.

Dans la suite de 1999, *Les nuits de lumières* (pp. 9.10,11), j'ai l'impression de refaire l'histoire de la photographie. Le flou du grain photographique et la qualité des lumières rappellent l'éléographie de Nicephore Niepce. Une sorte de déterritorialisation de l'image numérique dans un mouvement accéléré du temps.

D'une certaine manière, ces images rappellent aussi la peinture impressionniste, en particulier celle de Claude Monet. « Rien n'est précis ni solide (...) comme un ensemble de choses lointaines noyées dans l'atmosphère, comme des vibrations ou des sensations de lumière et de couleur.»[43] J'enregistre des « moments fugaces »[44] d'apparition et de disparition des formes. L'idée de paysage, de *paysage du corps*, est renforcée par le dispositif d'installation des images rectangulaires posées au mur.

Ainsi, le va-et-vient entre différents moments de l'histoire de la peinture et de la photographie crée un mouvement.

Mes images rendent une qualité atmosphérique et aérienne. Une impression d'immensité. En même temps qu'elles s'épaississent dans une espèce de profondeur de sens, elles nous ramènent à la surface par leur présence matérielle. Elles sont pénétrantes, tactiles, mais aussi elles tiennent à distance par l'effet innommable de la chose qui est là.

---

[43] Hugh HONOUR et John FLEMING, *Histoire mondiale de l'art*, 1988, p. 547.
[44] *Idem.*

# CHAPITRE IV

# IDENTITÉ ET VIRTUALITÉ

L'empreinte digitale, le visage et l'ADN deviennent ...

des pellicules sensibles,

des cartes d'identité.

> « Depuis la fusion de la machine avec l'homme, les parties de notre corps deviennent nos mots de passe. (...) Ceux qui résisteront à la surveillance biométrique deviendront des cibles de surveillance parce qu'ils seront marginalisés. (...) La technologie permet de comparer sur le vif des visages avec des banques de données. En quelques secondes, la police ou tout autre agent de l'État pourra savoir si cette personne est recherchée, si cette personne vaut la peine d'être surveillée. (...) L'ADN est la biométrie infaillible. Le gouvernement du Canada est sur le point d'adopter une loi pour exiger des criminels qui ont commis des crimes sexuels, des échantillons d'ADN avant de les libérer. Mais la prochaine catégorie pourrait aussi bien être tout criminel, tout citoyen »[45].

Identité précaire à l'ère de la surveillance biométrique et du cyberespace. La question de l'identité du corps et la technologie s'imposent dans l'art qui se fait. Dans ma recherche artistique, la question de l'identité fait intervenir l'image du corps et l'idée de portrait génétique. Le corps contribue à l'écriture de notre forme, nous authentifie comme personne. Mais, « Où s'arrête l'être du corps ? Quel rôle doit remplir sa visibilité ? Quels espaces impliquent la transformation des limites comme énigme de

---

[45] RDI, *Les grands reportages*, printemps 1999.

l'identité ? »[46]. Je suis fascinée par les traces du corps réel et virtuel. Je cherche à libérer une image inconsciente du corps.

> « La synthèse vivante des expériences émotionnelles (...) du vécu relationnel et sensoriel. [47] (...) Une image qui disparaît avec l'image spéculaire. Avec l'image du miroir – l'image connue de soi dans le miroir – il n'y a presque plus d'image inconsciente du corps, excepté dans le rêve. » [48] L'expérience du miroir est un une « blessure irrémédiable (...) un trou symbolique».[49]

C'est dans l'intuition, dans le silence profond, que je m'emploie à libérer *l'être du corps*. Un désir de ramener l'image à la sensibilité. Il me faut dormir dans ma tête. La nuit multiplie les possibles. « Les scènes de nos rêves nous laissent seuls, quelquefois jusqu'au désespoir, lorsque nous échouons à les tirer de cette masse d'oubli – notre propre sommeil - dont nous sentons bien, pourtant, que toute notre vie lucide et notre pensée se trament. »[50]

Les aveugles de naissance « n'ont jamais expérimenté l'effet d'une image visible, conservant néanmoins intacte une riche image inconsciente du corps (...) Les aveugles disent toujours *je vois* ».[51] Mes images veulent retracer cette chose-là. L'œil s'allume très loin derrière les yeux fermés. Le corps flotte dans l'espace, comme un instant fragile. Il n'a plus de contours. Je ne parviens pas à oublier ce rêve.

---

46 *Revue Artpress, op. cit.*, p. 57.
47 Françoise DOLTO, *L'enfant miroir*, 1987, p.36.
48 *Ibid.*, pp. 13-14.
49 *Ibid.*, p. 51.
50 Georges DIDI-HUBERMAN, *op.cit.*, p.23.
51 Françoise DOLTO, *op. cit.*, pp. 47-48.

## MES IMAGES DONNENT À VOIR DES VISIONS QUE JE DÉPOSE DANS LA MAIN DE L'AVEUGLE.

Des forces obscures et souterraines agissent à la surface de l'image. « Si dans la vision diurne la lumière fait voir et n'est pas vue, la lumière nocturne est vue comme source de lumière. »[52] Mes images fonctionnent comme « un miroir opaque et absorbant entre deux forces antagonistes qui se situeraient à un niveau de fonction mortelle de l'œil. De celui qui peut voir, le spectateur, mais aussi de celui qui ne se voit plus, à travers son portrait, mais qui est en tant qu'image (...) Être renvoyé à soi au-delà de sa propre image et de sa propre ressemblance ».[53] Ici, le portrait focalise la présence d'une absence.

## FRAGILITÉ DU REGARD.

---

52 Emmanuel LÉVINAS, *op. cit.*, p. 209.

53 Nicole TUFFELLI, « Arnulf Rainer : la mise en abîme du portrait », *Artstudio. Le portrait contemporain*, n° 21, Été 1991, p. 92.

Dans le brouillard du grain photographique, le sensible tient à la lumière. La vision rapprochée appelle la matière du corps. Je vois des ciels rouges, comme le sang qui coule dans mes veines. Ces ciels abritent quelques-unes de mes images. Dès lors le portrait prend un sens singulier dans le débordement du territoire personnel. Il s'adresse à d'autres lieux et à d'autres regards. Il ne s'agit pas d'un *soi personnalisé*, mais plutôt d'un *soi marqué d'universalité*.

« Oui, il m'arrivait d'oublier non seulement qui j'étais, mais que j'étais, d'oublier d'être. Alors je n'étais plus cette boîte fermée à laquelle je devais de m'être si bien conservé, mais une cloison s'abattait. »[54]

Dans mes images, il y a une sorte de mise en abîme du portrait. J'utilise mon propre corps comme modèle avec un effet de distanciation, ce qui conduit à une sorte de *portrait général*.[55] Celui-ci semble occulter la ressemblance et cherche à se dégager d'un caractère trop personnel, voire à se rendre anonyme. Par un effet de *déterritorialité* qui opère une distanciation de l'identité au sens habituel, le portrait anéantit sa propre image. Il est imprégné d'ambiguïté. J'offre un point de vue intime, en même temps qu'un point de vue à distance. Une transition se réalise de l'espace privé à l'espace public. Je propose un questionnement face à l'incorporation de l'histoire personnelle en art, dans son rapport à l'histoire et à la culture.

« Étrangeté dans la distance. Ce corps qui est à moi n'est pas moi. »[56] Évanescence de la trace qui nous frappe. L'ombre attire le regard pour le retenir. Le miroir se défait.

---

54 Ludovic JANVIER, *op.cit.*, p. 107 (*Beckett par lui-même. Molloy*).

55 Jocelyne Alloucherie me proposait cette idée de « portrait général » à propos de mon travail, lors d'un entretien.

56 Ludovic JANVIER, *op.cit.*, p. 63 (*Beckett par lui-même. Molloy*).

Lors de la création, j'introduis les techniques numériques comme outils de traitement de l'image. Une médiation se fait alors entre l'enregistrement de la trace laissée par le corps réel et l'image que l'on voit sur l'écran de l'ordinateur. Les formes héritées de la réalité évoluent dans l'univers technologique. « Je suis caché et je ne le suis pas. »[57] Images numériques. Images ambiguës. Qui trouvent leur place entre le réel et le virtuel. Magie de la duplicité !

L'utilisation des technologies dans la production de l'image modifie le langage : elles se veulent le résultat « d'un processus où le traitement mathématique de l'information se substitue à l'énergie de la lumière».[58] Si mes images évoluent dans l'univers virtuel, encore là, elles se situent à la frontière du langage numérique. Les outils utilisés sont simples d'accès. Ici, un peu à la manière d'un microscope, ils servent à agrandir les formes, les colorer, les déplacer et les manipuler par transparence. Aussi, ils sont utilisés pour exploiter la qualité des lumières, des espaces, des contrastes, des intensités et des textures du grain, autant de fonctions qui semblent proches de celles des instruments traditionnels de la peinture et de la photographie. La technologie multiplie les possibilités de traitement de l'image et offre à l'œil une réponse sur le champ.

Mes œuvres ont l'effet d'une curieuse proposition qui ne semble pas occuper le territoire actuel de l'art technologique. Elles ont toutes les chances de laisser sur sa faim la spectatrice et le spectateur avide d'effets de séduction. Une résistance à « l'imagerie séduisante de l'occidentalité (...) où l'artifice se prend pour la matière première (...) où la consommation

---

57 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, 1989, p.117.

58 Edmond COUCHOT, « Du style et des images numériques », *ESPACE Sculpture*, no 43, 1998, p.8.

d'images vient excéder leur création, consommation effrénée et affamée prenant de vitesse les propositions des créateurs d'images ».[59]

Mes images appellent la contemplation. Elles exigent un temps d'arrêt et un effort d'attention. Elles ne sont jamais visiblement décrites ni expliquées; elles donnent lieu à quelque chose qui se révèle lentement et subtilement. Je veux exploiter toute l'intensité visuelle de l'image en la laissant dans une zone indéterminée. C'est en cela que mes images occupent le champ visuel et virtuel. « La virtualité colore l'édifice de l'ombre et de la fiction.»[60]

Identité et virtualité sont donc le double de mon questionnement artistique, soit le double de ce quelque chose qui reste et restera, une quête philosophique.

---

59 Paul ARDENNE, « Images actives et stratégie du spectre ». Les avatars de l'image d'art à l'extrême fin du XX[e] siècle », *Visuel(s). Revue d'arts. Media et architectures*, no 5, janvier 1999, pp. 2-6.

60 Réunion des musées nationaux, *L'âme au corps. Arts et sciences*, 1994, p. 519.

## 4.1 CORPS INTIME, CORPS COSMIQUE

La peau est investie d'une sensibilité qui nous dépasse.

« En dépit de sa minceur, elle protège effectivement le milieu intérieur des variations incessantes du milieu cosmique (...) Nous ignorons les choses qui n'agissent pas sur les terminaisons nerveuses de la surface de notre corps. C'est pourquoi les rayons cosmiques ne sont nullement perçus par nous, bien qu'ils nous traversent de part en part.»[61]

Ainsi, la vision rapprochée fait basculer le microcosme dans le macrocosme. Une sorte de jeu de forces des cellules propulsées dans l'univers. L'infiniment grand est contenu dans l'infiniment petit. C'est pour cela que je marche comme une nomade sur les territoires inconnus. J'avance sur les origines de la planète. « L'être humain (...) fait partie d'un Tout, cosmique, social, humain (...) rien n'est achevé, ni l'homme ni la Terre. Des continents peuvent disparaître comme émerger.»[62] Mes œuvres entretiennent un rapport à la fois conscient et inconscient avec le cosmos. Leur sens est suspendu. « L'image a l'extraordinaire puissance de capter vos angoisses et vos désirs, de se charger de leur intensité et d'en suspendre le sens. »[63]

---

61 D[r] Alexis CARREL, *L'homme cet inconnu*, 1939, pp.75-77.
62 Théodor MONOD, *Le chercheur d'absolu*, 1997, p. 82.
63 Julia KRISTEVA, *Les nouvelles maladies de l'âme*, 1993, p. 17.

Les yeux fermés on devient sensible à de « très, très fines variations (sanguines? cellulaires? moléculaires?), à d'infimes fluctuations (de la conscience? de la cénesthésie?) (...) On perd « la conscience de ses points d'appui, de ses membres et organes, et des régions de son corps, lequel ne compte plus, fluide au milieu des fluides ». On perd « sa demeure ». On devient « exentrique à soi»[64].

Mes images inscrivent la présence de la perte dans une sorte de *clarté sombre* ou *d'obscurité lumineuse*. « Des milliers et des milliers de points microscopiques fulgurants. (...) Du tremblement dans les images. »[65] Accentuation d'une présence qui se dérobe. Le cœur se met à remuer. Rythme binaire. Pulsation continue. Accélération. Décélération. Le corps est aspiré par une sensation qui dilate les artères.

> « Dans un monde (...) où l'histoire ne paraît avancer que pour tomber dans le cercle du temps en expansion, et qui est le macrocosme de l'infiniment pareil, dans le petit monde du soi où le soi se cherche dans l'expression sans fin du discours, et qui est le microcosme de l'identité introuvable, on comprendra que la contradiction soit installée en permanence. Elle est même la seule installation possible. Plus d'orientation, mais l'immensité *du totum simul* où le haut est bas, le noir, blanc, et surtout : le oui, non. »[66]

Mon activité créatrice s'ancre dans cette tentative d'atteindre les profondeurs biologiques, physiques et psychiques de mon être et de rejoindre les grands rythmes du monde. Dans la suite *Les nuits de lumières*, je mets en scène un *paysage du corps* créé à partir des lumières de l'ADN. L'image s'épaissit dans une espèce de profondeur de sens qui condense le temps.

---

64 Henri MICHAUX, *L'infini turbulent*, 1964, p. 10.
65 *Ibid.* p. 9.
66 Ludovic JANVIER (*Beckett par lui-même*), *op.cit.*, p.59.

« Les choses qui m'arrivent (...) rôdent autour de moi, comme des corps en peine de se fixer, en peine de s'arrêter.»[67]

[67] Ludovic JANVIER (*Beckett par lui-même*), *op.cit.*, p. 41.

# CHAPITRE V

# L'APPARITION ET LA DISPARITION

Les yeux fermés on dialogue avec la nuit du dedans.

Dans un espace de proximité qui se replie et s'inverse. Je cherche mes propres contours aux lisières de la peau et dans ses dessous. Je cherche l'empreinte imprimée en moi. Les impressions tournent inlassablement dans ma tête. Je trouve des « corps à corps fabuleux d'images en mêlées. (...) Images de souvenir contre images d'oubli, les unes passant leur temps à pourchasser les autres, et le secondes à tenter les premières. »[68]

Au moment de créer une image, j'ai l'impression de labourer des terres inconnues. De me perdre et de me retrouver dans la géographie de mon corps. Les sillons tournent inlassablement dans ma tête. Ils deviennent abstraits. Le pourtour de l'image est tracé de distance en distance. Les reliefs sont profonds, si profonds, qu'il m'arrive d'y tomber. « Plus *nous savons et sentons que l'image est introuvable*, plus il est *essentiel d'être présent dans cette zone de signes pris dans un mouvement déréglé afin de saisir l'instant de l'apparition ... ce moment féroce et excentrique.* »[69]

---

[68] Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 53.

[69] Bice CURIGER, « Enzo Cucchi. Disparaître, un manifeste », *Artstudio. La trans-avant-garde italienne*, n° 7, 1987-88, p. 90.

## IMAGES LOINTAINES.
## POURTANT SI PROCHES.

Mes images n'ont pas de frontière. Elles restent latentes. Lorsque posées au mur, elles deviennent un moment privilégié d'apparition et de disparition. Corps flottant et diaphane tel un « phasme »[70]. Voir un phasme exige de « dé-focaliser, de m'éloigner un peu, de me livrer à une visibilité flottante ».[71] Et la distance précipite le regard dans la proximité. Alors s'installe quelque chose comme « l'effet de pli (...) cet hymen nous rend ainsi à l'efficacité la plus émouvante de l'image : celle qui fait surgir le lointain – voire l'invisible – dans la proximité visuelle et *haptique* d'un événement de défiguration relative ».[72]

Je veux recueillir la trace du corps, la dimension éphémère du vivant. Je fais des images suaires pour retrouver l'Être, là où il se dérobe. Des images « spectrales » (...) « à peine lisibles », (...) « qui entretiennent un

---

70 « Les phasmes – du mot grec *phasma*, qui signifie forme, apparition, vision, fantôme, et par conséquent présage- sont des animaux assez étranges» (...) « Le phasme est ce qu'il mange et ce dans quoi il habite » (...) « insecte étrange sans queue ni tête, animal dissemblable ». Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, pp. 11-18-19.

71 *Ibid.* p. 17.

72 *Ibid.* p. 203.

rapport étroit avec le fantôme ».[73] Je capte les lumières du corps comme seule preuve de l'existence. « Une espèce d'ombre claire. »[74]

## CORPS POUR PERCEVOIR ET ABSORBER LE MONDE.

Les changements d'échelle s'inscrivent dans un processus accéléré de disparition de la trace du corps physique et d'apparition d'un lieu imaginaire. Un trouble s'installe progressivement dans le glissement des images. Je me rends compte que la trace contient le germe de sa disparition. La réalité de la simple surface me ramène tout à coup à la dimension de ma propre finitude. Je sais que le corps disparaîtra dans le noir et que l'image ne sera plus. Je suis devant ce corps que je sais être moi-même où le monde commence et disparaît. Les images deviennent des écrans du mouvement de la disparition. Elles sont fixées, mais le mouvement de la disparition continue mentalement. Bribes d'images flottantes glissant entre les mains, dont nous sentons qu'elles nous regardent. « À la fin de mon œuvre, il n'y a rien que poussière : le nommable. »[75] Une trace de lumière laissée sur le papier comme le signe de notre passage sur la terre. « *État de conscience* que seule l'émotion fige dans une question sans réponse. »[76]

---

[73] Paul ARDENNE (*Visuels(s) Revue d'arts*), *op.cit.* p.VI.
[74] Friedrich NIETCHE, *Le voyageur et son ombre*, 1979, p.144.
[75] Ludovic JANVIER (Beckett par lui-même. L'Innommable), *op. cit.*, p. 23.
[76] Marc Vaudrey, « Christian Boltanski : qui sont ces enfants ? », *Artstudio. Le portrait contemporain*, n°21, Été 1991, p. 111.

LE CORPS EST RETIRÉ DE SON ENVELOPPE.
ENFERMÉ DANS L'ENCRE DU PAPIER.

# CONCLUSION

« LA FIN EST DANS LE COMMENCEMENT ET CEPENDANT ON CONTINUE.»

(Samuel Beckett)

## ÉPILOGUE

Jour après jour, je rêve que le monde n'existe plus.

Au fur et à mesure de mes nuits, je m'imagine flotter. Et disparaître. Je ne sais pas encore si j'aurai la force de mourir. Je ferme les yeux. Je m'accroche à la noirceur. Je sens que mon corps s'échappe. L'odeur de la nuit s'insinue dans mes narines. Je touche ma langue sèche. Le manque de salive sur mes doigts m'inquiète. Je reverrai le jour, peut-être.

**MON ŒUVRE INFUSE *LES NUITS DE LUMIÈRES.***
**CONTINUERA-T-ELLE À RÉPÉTER CE RÊVE?**

**MA VIE EST INSCRITE DANS MES CHROMOSOMES.**
**JE NE PEUX PAS INVENTER QUE JE VAIS DISPARAÎTRE.**
**JE DISPARAÎTRAI.**

**C'EST LE POINT DE RETOUR DE MA CRÉATION.**

Dans la structure moléculaire de mes cellules, je plonge, nomade, dans la mémoire de mon corps. Comme si l'idée d'apparition et de disparition était inscrite aux lisières de la peau. Cette « chambre claire »[77] dans laquelle je me suis installée pour retrouver les traces de la disparition. Et l'idée de trace me ramène à l'immatérialité de l'œuvre.

COMME DES FAISCEAUX DE NOIRCEUR PERCEPTIBLES.
COMME DES MINCEURS.

COMME DES JEUX D'INTERSTICES RENVERSÉS.
COMME DES LABYRINTHES ÉVANOUIS DANS UNE VISION ÉLOIGNÉE.

COMME UNE SORTE D'ÉPREUVE DE L'INVISIBILITÉ.

---

[77] Titre du magnifique ouvrage de Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie.*

# BIBLIOGRAPHIE


Ardenne Paul, « Images actives et stratégie du spectre. *Les avatars de l'image d'art à l'extrême fin du XX^e siècle* », dans *Visuel(s). Revue d'arts. Media et architectures*, no 5, France, janvier 1999.

Barthes Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie. Cahiers du cinéma*, Gallimard, Paris1980, p. 93.

D^r Carrel Alexis, *L'homme cet inconnu*, Éditions Les Petits-fils de Plon et Nourrit, Paris,1939.

Couchot Edmond, « Du style et des images numériques », dans *ESPACE Sculpture*, n° 43, Montréal,1998.

Curiger Bice, « Enzo Cucchi. Disparaître, un manifeste », dans *Artstudio. La trans-avant-garde italienne*, n° 7, Paris, 1987-88.

Deleuze Gilles, *L'Épuisé*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux* , Éditions de Minuit, Paris, 1980.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Rhizome*, Éditions de Minuit, Paris, 1976.

Didi-Huberman Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Éditions de Minuit, Paris, 1998.

Didi-Huberman Georges, *L'empreinte*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

Dolto Françoise, *L'enfant du miroir*, Éditions Rivages, Paris,1987.

Godmer Gilles, *Catalogue de l'exposition de Geneviève Cadieux*, Éditions du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1993.

Honour Hugh et Fleming John, *Histoire mondiale de l'art*, Éditions Bordas, Lièges,1988.

Janvier Ludovic, *Beckett par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris,1969.

Krauss Rosalind, « Note sur Photographie et Simulacre (extraits) », *dans L'époque, la mode, la morale, la passion*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

Kristeva Julia, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Éditions Fayard, Paris, 1993.

Lévinas Emmanuel, *Difficile liberté*, Éditions Albin Michel, Paris, 1976.

Lévinas Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Éditions Kluwer Academic, Paris,1971.

Louppe Laurence, « Lisières, peau, nudité », dans *Artpress. Danse : la peau et les autres lisières*, n° 232, Paris, février 98.

Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

Michaux Henri, *L'infini turbulent*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.

Monod Théodor, *Le chercheur d'absolu*, Éditions Gallimard, Paris,1997.

Nietzsche Friedrich, *Le voyageur et son ombre*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1979.

Paris Jake, *Actes ISEA Proceedings. World Utopian Process W.U.P. Étique de la création,* Paris, 1995.

Passeron René, « La poïétique », dans Raymond Bellour (et al.), *Recherches poïétiques*, t.I, Éditions Klincksieck, Paris, 1975.

Rogel Jean-Pierre, « La vie, mode d'emploi », dans *Québec Science*, vol. 37, n° 9, Québec, Juin 1999.

Réunion des musées nationaux, *L'âme au corps. Arts et sciences,* Éditions Gallimard, Paris, 1994.

Rimbaud Arthur, *Une saison en enfer*, Flammarion, Paris,1989.

Serres Michel, *Le Tiers-Instruit*, Éditions François Bourin, Paris,1991.

Souriau Étienne, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », dans *Bulletin de la Société française de philosophie, Séance du 25 février*, Paris, 1956.

Tuffelli Nicole, « Arnulf Rainer : la mise en abîme du portrait », dans *Artstudio. Le portrait contemporain*, n° 21, Paris, Été 1991.

Vaudrey Marc, « Christian Boltanski : qui sont ces enfants ? », dans *Artstudio. Le portrait contemporain*, n° 21, Paris, Été 1991.

Virilio Paul, *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, Paris, 1989.